DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

4. HEFT DRESDEN, 1. APRIL 1919 1. JAHRG.

DER DRAMATISMUS IN ALLER KUNST

Von F. M. Huebner

Die Werke der Kunst scheinen ein Reich für sich zu bilden, entgegengeartet dem Reiche der schaffenden Natur. Sie scheinen angelangt zu sein in der Dauer und in der Eindeutigkeit, währenddem die Natur ihren Kreislauf durch die Wandlungen des Erzeugens, Entfaltens und Absterbens forttreibt, ohne stillezustehen. An den Kunstwerken möchten die Menschen eben jene Entrückung über das Werden, eben jene Abgeschlossenheit, jene Teilnahmslosigkeit am Kampf der Leidenschaften als das vornehmste Kennzeichen und die unvergleichbare Beglückung, ja als den Abglanz der seligen Ewigkeit empfinden.

Dieser Glaube wird unterstützt von der sinnlichen Wahrnehmung. Die sinnliche Wahrnehmung ist gerne bereit, einem Kunstwerke den Wesenszug des Werdens einzuräumen, solange an ihm noch des Künstlers Hand waltet. Hernach aber, wenn ein Maler den letzten Pinselstrich an seiner Leinwand angebracht oder wenn ein Dichter die letzte Verbesserung am Tonfall seiner Verszeilen vorgenommen hat, erscheint der Zustand des Keimens und Wachsens für die sinnliche Wahrnehmung als beendigt; das Kunstwerk scheint nun im Unbedingten zu ragen und umfächelt zu werden vom Sonnenlichte überirdischer Freiheit.

Frei und dem Unbedingten viel näher ist aber im Gegenteil das Werk höchstens, solange der Künstler noch an ihm wirkt; es ist am freiesten im Augenblicke seiner ersten gedanklichen Erzeugung, da die Idee als solche makellos und morgenfrisch aus dem Schoße der dunklen Meereswellen in einem Ich auftaucht und ihre ersten Schritte hinüber zum Ufer der Verwirklichung nur gerade versucht. In diesen Augenblicken, steil aufblitzend neben dem Nichts, flimmern und brausen die Möglichkeiten am strotzendsten und am weitestgespannten, um späterhin mit dem sich findenden Ausdrucke des Werks und mit seiner

Unterwerfung unter die handwerkliche Herausarbeitung mehr und mehr zu Form, Bindung, Zucht und Zwang zu gelangen. Nur äußerlich scheint der Zustand der Freiheit mit der letzten Fertigstellung erreicht zu sein; durch diese wird der Künstler frei von seiner Leistung und umgekehrt wird das Werk frei von seinem Schöpfer. Das hat mit der inneren Freiheit nichts zu tun, welche jedes Werk gegenüber sich selbst noch erringen muß, und dieser Weg des Werdens nimmt für Kunstwerke kein Ende, solange wie sie bestehen.

Dabei handelt es sich nicht um jene Oberflächen-Unruhe, welcher etwa Ölgemälde unterliegen und die aus ihnen ein Schlachtfeld winziger chemischer Zersetzungen und neuer Verdichtungen der Farbe, des Firnis und der Gewebefaser macht; auch handelt es sich nicht um den ständig in Wandlung begriffenen sichtbaren Körperumriß der Standbilder, an denen die Wirkung und der eigene, stäubchenfeine Zerfall des Steins arbeitet; oder auch um das Schwanken im Wortlaut eines Gedichttextes handelt es sich nicht, wogegen die Sprachkunde ankämpft, und welches darin besteht, daß durch neue Schreibarten, durch das Abhandenkommen der ursprünglichen Fassung, durch das Aussterben der mitgegebenen Muttersprache des Werks dieses Werk an seiner äußeren Begreifbarkeit nachläßt. Derlei Werdensvorgänge sind technischer Natur und berühren nicht jenen tieferen und ganz geistigen Kampf, welchen das Werk, indem es lebt, für seine Freiheit zu führen hat.

Die Geschichte dieses Kampfs wird nachgeschrieben von der Kunstwissenschaft, aber die vergröbert das Bild unendlich. Sie erblickt nur ein dramatisches Auf und Nieder der Werte und entspricht nachträglich dieser Bewegung der Werte, welche sie zu entdecken glaubte, mit einem ebenso bewegten Auf und Nieder ihrer Wertmaßstäbe.

Die Werte und Wertmaßstäbe, um welche es geht, tragen den Namen des ästhetisch Schönen und des ästhetisch Häßlichen; zwischen den beiden Polen, bald dem einen, bald dem anderen näher, glaubt die Kunstwissenschaft, spiele sich der Wettkampf aller Werke und Leistungen untereinander ab; wobei in erster Linie dies aus dem Auge gelassen wird, daß der Inhalt eines Kunstwerks an Leben sich nie und nimmer mit nur ästhetischen

Ausstrahlungen und Wirkungen erschöpft. Außerdem wird durch die Kunstwissenschaft in den Lebensbereich der Werke eine merkwürdig geistig-verschwisternde Forderung hineingetragen und zwar so, als ob Werk mit Werk sich überhaupt vergleichen ließe und als ob auf alle Werke die gleichen oder ähnlichen Stilnormen ausgedehnt werden könnten. Die Kunstwissenschaft, wie sie heute geübt wird, sieht noch immer ihre Aufgabe und einen großen Erfolg darin, zwischen verschiedenen Werken, Schulen und Zeiten der Kunst je und je wechselnde Beziehungen, Abhängigkeiten, Einflüsse feststellen zu können oder andererseits, von einem obersten Begriffe des Kunstschönen oder Kunsthäßlichen ausgehend, Abstand und Verhältnis der einzelnen Werke zu diesem ruhenden Punkte auszurechnen. Man treibt Vergleichswissenschaft, spiegelt Leistung gegen Leistung, ergötzt sich historisch an dem Farbenspektrum der immerzu wechselnden ästhetischen Wertschätzungen.

Gerade gegen diese Betrachtungsweise, welche den Werken der Kunst lediglich eine ästhetische Werteigenschaft zubilligen und ihnen statt des eigenen individualistischen Lebens nur das „sozialistische" eines Gemeinschaftsdaseins und einer einzigen großen Entwicklungskette zubilligen will, wendet sich zum guten Teile der unsichtbar-geistige Kampf der Kunstwerke. Sie sehnen sich nach der Freiheit des Erkanntwerdens. Eine Erkenntnis mittels von Vergleichen und Erinnerungen an den Nachbar befreit nicht, sondern verschleiert, verwirrt, fesselt beide, Betrachter wie Werk. So sehr bildet das Kunstwerk ein Stück echter Schöpfung und füglich eine Ausstrahlung Gottes, daß es mit nichts als mit sich selber erkannt werden kann. Von der bedingten und bedingenden Seinsform streben die Werke der Kunst in die Freiheit des Unbedingten, von wo aus sie, geladen mit Kraft aus eigener Gnade, immerzu Ströme der Tätigkeit und Wirkung aussenden dürfen. An diesem Punkte sind sie erhaben über jede Einordnung in die ästhetischen Hilfsbegriffe des Schönen und des Häßlichen und haben ebensowenig auch mit jeder anderen menschlichen Wertbezeichnung oder Wertforderung etwas gemein. Die einzige ihnen verwandte Welt bildet die Natur, mit welcher sie eine gleiche dynamische Unberechenbarkeit, eine rätselhafte Erscheinungsgewißheit und der nämliche

Hang vereinigt, alle festen Fügungen und Verträge der menschlichen Zivilisation über den Haufen zu werfen.

Kunst ist mörderisch wie die Natur mörderisch ist, und sie mordet mit der gleichen Unbefangenheit und aus dem gleichen göttlichen Muß, wie sie liebt und wie sie segnet. Die Werke ziehen ihre Bahn, um, wer ihnen den Raum verstellt, zu vernichten oder um selber zu zerschellen, falls der Nebenbuhler mehr Kräfte hat. Sie kämpfen gegeneinander, aber der Sinn ihres Kampfes bedeutet nicht drängende Suche nach Anpassung und nach Herstellung einer mittleren Ebene gültiger Ausdrucksformen, wobei das Widerspenstige und Übergewöhnliche unterdrückt werden müßte, sondern es bedeutet die Freiheit. Wenn, solange wie die Welt besteht, ein Kunststil den anderen ablöst, so geht es hier nicht um die Erfüllung irgend eines Zweckgedankens, der etwa seine eigenen Versuche immer wieder verwirft, immer neu erprobt, verdorrende Hülsen sprengt, vielmehr hat der Stil und die Gegensätzlichkeit aufeinanderfolgender Stiläußerungen mit dem Kraftphänomen: Kunst letzten Endes wenig oder nichts zu tun. Das Werk erstrebt Freiheit; diese lebt jenseits jeden Romantismus, Klassizismus, Naturalismus; sie ermöglicht sich, wo die Kraft waltet und dies auf jeder Stufe, innerhalb jeder Zeit und jeden Menschenvolkes.

Der Inhalt an Schaffensmaterie sowohl geistig-gedanklicher wie sinnlich-formsetzender Art, den jedes Werk, da es aus dem Chaos seiner Geburt tauchte, als Mitgift gespendet erhält, will entweder zunehmen oder muß geringer werden: das eine wie das andere wird entschieden durch Anlagen und Vorherbestimmungen, die ein jedes Werk in sich selber einschließt und die zur Verwirklichung kommen durch ihr natürlich abrollendes Wachstum. Je älter ein Werk wird, welches gegenüber den anderen sich zu behaupten vermochte, desto mehr nimmt seine Aktivität zu. Kunstwerke sind imstande, das Bild der geistigen, ja, der wirtschaftlichen und staatspolitischen Welt ebenso zu verändern und zu bestimmen, wie Kriege und Feldschlachten oder wie Konzile und Handelsabkommen.

Wie alles, was lebt, kann auch das Werk der Kunst nicht desjenigen entraten, welcher der Welt ihren Nachweis verleiht,

indem er sie vorstellt, des Menschen. Nicht, als ob die Kunst um seinetwillen wäre. Auch das Wild im Walde oder die Küchengewächse haben, obwohl sie den Menschen nähren, nicht ihren Zweck darin, eben ihn zu nähren. Aber ihr Wesen, das fremde und undurchsichtige, gewinnt erst Figur, indem der vorstellende Mensch sie wahrnimmt und ihnen eine Wirklichkeit dichtet. So das Kunstwerk. Sein Werden innerhalb der Zeit vollzieht sich als ein Werden menschlicher Vorstellungen, obschon das Kunstwerk sich ganz und gar nicht nur empfangend verhält, sondern von sich her den vorstellenden Kräften des Menschen beständig zusetzt. Es formte den Menschen, indem es von diesem geformt wird, und hier vollzieht sich für das Kunstwerk entweder die Verknechtung oder sein Aufstieg zur Freiheit. Geht es mit dem Menschen, wird es bald ausgesogen, von ihm verzehrt und in sich selber versteint sein; hält es Abstand, vermeidet es die Vermischung, wendet es sich gegen ihn fast wie ein Feind, so wird es den Menschen auflockern, so wird es die Kruste der Zivilisation um ihn herum sprengen, in ihm Träume gebären und ihn von der Erde heben. Es wird, in immer hitzigerem Verlangen nach Freiheit und Erlösung, zuletzt für beide, einen ewigen Augenblick lang diese Entrückung zu erkämpfen vermögen, welche nicht in einem lyrisch-vereinheitlichenden Ausruhen, sondern in einer äußersten dialogischen Dramatisierung des gegenseitigen Erkennens und Besitzens besteht. Die schaffende Materie im Kunstwerke hat jetzt ihren äußersten Werdezustand erreicht und ist für den einen Fall durch die eigene Einkreisung durchgedrungen in die Freiheit der Tat.

DAS HEROISCHE IM DRAMA

Von Heinar Schilling

(1. Fortsetzung)

II. HELDISCHES UND HEROISCHES

Versagte bei der Klärung der Frage Held — Heldin das untrügliche Gefühl, so versagt hier der recht betrügsame Intellekt. Es genügt nicht, das Heldische und das Heroische zu definieren; alle Klarstellungen — müßige Abirrungen deduktiver Erörterungsweise — bringen uns dieser Wertfrage nicht näher.

Vor zehn Jahren hätte man, nach mehr oder weniger umfangreicher historischer Beleuchtung, diese Frage „ästhetisch" erörtert. Ich möchte und muß darauf hinweisen, weil wir Heutigen dieser ganzen formalistischen Denk- und Erörterungs-Methode feindlich gegenüberstehen. Ebensowenig, wie man mit klarem Intellekt die Werte eines Dramas zerfasernd klären, sondern bestenfalls analysieren kann, ebensowenig kann man ästhetische oder gar historische Differenzierungen dem Sinn Drama unterschieben.

Heldisches sei egoistische, Heroisches altruistische Eigenleistung höchster menschlicher Potenz. — (Nur um Worte, nicht aber Begriffe für zwei sehr schmiegsame Ereignismöglichkeiten zu setzen.)

An Beispielen zur Erörterung des Wertes und Unwertes bietet sich die gesamte bessere Dramatik. Was geht uns aber diese an? Verstaubte Illusionen oder Ideale, andere Menschlichkeit, andere Unmenschlichkeiten mögen Kino an uns vorbeiflittern — wir postulieren die Norm Tat aus dem Eigensein, aus dem Leben selbst, letzten Endes also aus der Philosophie. Hierin sind wir den großen Griechen am nächsten, wir schauen des Sophokles, Euripides, Aischylos Menschgestaltung mit näherem, innigerem Anteil als etwa die der Klassiker. Betrachten wir das Menschliche, das dort, — und das ist kein Zufall, — am klarsten sich manifestiert. Nicht die Moderne „Geist", wie sie etwa Shakespeare und Voltaire schufen, sondern das unzeitliche und unzeitgemäße, ungeistige Gefühl wird Wertmesser einerseits und Objekt unserer Anschauung anderseits.

Werfel und Hasenclever, die stärksten Talente unserer Generation, schufen bewußt die Antithese Mensch-Zeit in ihren Griechendramen. In engerer, innerer-unpersönlicher (Troerinnen) oder klarer persönlicherer, also weiterer (Antigone) Anlehnung an klassischen Stoff- und Ideengehalt entstanden zwei Dramen, die, wären sie nicht eben historisch unhistorisch, als Prototyp neuen Dramas trotz Sternheim gelten könnten. Nimmt man die Gesamtheit der dramatischen Versuche der Jüngsten zur Illustration hinzu, so ergibt sich der Versuch: Heroisches gegen Heldisches.

Dienst der Menschheit möchte ich die Geste nennen, die letzten Endes doch Stirners Eigensein oder selbstisches Bewußt-

sein, als Tat sich vom Geschehenen, vom Ablauf Schicksal Bestimmung durch selbstgewählte Kraft löst. Vielleicht ist der Gedanke Dienst — idealistische Arabeske eines schönen Rausches — der Widerspruch in sich, an dem diese Dramenform wie einstmals die der Griechen scheitern wird, weil irgendwann an Stelle des Ideals ein Kompromiß gesetzt werden muß. Die andere Dramenform, also die des Heldischen, ist als Ereigniskunst nicht unsere Angelegenheit. Was kümmert uns das Ereignis, die Tat, wenn nicht die innere Ablösung vom Menschlichen, die unendliche Welle Gefühl aus ihr leuchtet!

Betrachten wir Hasenclevers Antigone, ekstatisches Bekenntnis zur Güte und Menschlichkeit. Opfert sich Antigone, bekehrt sich Kreon zur selbstischen Tat? Fließt ihre Übermenschlichkeit nicht als Gabe für die Menschheit ins Menschliche zurück? Hämon, schwacher Abglanz eines vom Geiste Besessenen, Kreon, unmächtiger betrogener Betrüger, sind freilich keine Antimenschen im letzten Sinn. Gewalt bricht an sich, nicht am Willen anderer, zusammen. Die Flamme Gefühl erhellt und wärmt das Heroische der Geistesrichtung und der Opferung, leuchtet aus dem Unzeitlichen ins Zeitliche, starker Wirklichkeitswille des Dichters, der Politik gestaltet.

Halten wir diesem höchsten Menschsein das höchste Unmenschsein gegenüber — und wäre es auch nur bestes Wollen aus Egoismus, heldisches Sein aus Bestimmung. Dantons Tod bedeutete vielleicht am klarsten die Tragik dieser als Mysterium empfundenen Katastrophe. Wallenstein ist, vom Histörchen abgesehen, der menschlich klarste Niederschlag des Tatverwirklichungsgedankens.

Schwanken diese beiden willkürlichen Begrifflichkeiten mit dem Zeitideal? Lösen sie sich aus unmenschlicher Zeit als Traum und Ideal, aus beharrlicher Ungeistigkeit, als geistige Errettung? Berühren sie sich im letzten als Paraphrase der reinen, höchsten Tat, als Manifestation der Persönlichkeit (höchstes Glück der Erdenkinder . .)?

Kunst ist Angelegenheit des Künstlers, nicht der Menschheit. „No artist has ethical sympathies" wußte schon Oskar Wilde.

(2. Fortsetzung und Schluß folgt.)

DIE RUSSEN ALS DARSTELLER *Von Herb. Eulenberg*

Ich muß vorausschicken, daß ich das unter dem Namen Stanislawsky als ihres Hauptspielleiters reisende Moskauer Künstlertheater niemals während seiner gefeierten Rundreise durch Deutschland gesehen habe. Daß ich weder das historische Zarenstück des älteren Grafen Alexei Tolstoi, noch die vielbesprochene Aufführung des „Nachtasyl" von diesen Künstlern kenne. Das einzige, was mir durch sie beschert worden ist, waren ein paar Einakter von Turgeniew, deren Titel ich nicht einmal behalten habe. In Moskau ist das gewesen, in ihrem eigenen Theater. Im Winter vor dem Kriege. Ich verstand kaum drei Worte Russisch. Aber ich hatte einen guten Mentor neben mir sitzen in der Person des alten Gustav Loewenthal, eines Deutschen, der seit Jahrzehnten in Rußland lebte. Man hatte mir eine Empfehlung an ihn mitgegeben. Es war der beste israelitische Lutheraner, der mir zeitlebens vorgekommen ist. Ein braver Mann. Aus dem Fleisch und Geist, aus dem Lessings „Nathan" gemacht ist. Als der Krieg ausbrach und er sein ihm teures Moskau vorsichtig wie einer, der die schlechte Witterung zur rechten Zeit vorher in den Knochen spürt, mit dem letzten Zug verließ, da fiel er, trotz seines hohen Alters, nicht etwa seinem Sohn zur Last, der als Lehrer in Deutschland saß. Er zog mit seiner Frau, die ihm treu wie Ruth anhing, in ein kleines ostpreußisches Nest, wo ein großes russisches Gefangenenlager errichtet worden war und suchte und fand für sich und sein Weib seinen Lebensunterhalt als Dolmetsch, bis ihn der Tod von dieser miserabel gewordenen Erde herunterholte. Selbständig bis ans Ende, hat er sich sicherlich gefreut, auf diese Weise sich durch die Kenntnis der von ihm heiß geliebten und vorzüglich gebrauchten russischen Sprache ernähren zu können, nachdem er seine Wohnung und sein Vermögen im Schoß von Mütterchen Rußland im Stich lassen mußte. Armer alter Gustav Loewenthal, Chauvinisten würden sich vielleicht nicht entblöden, dich als deutschen Spion zu bezeichnen, als einen von der niederträchtigen Sorte, die das heilige Rußland verkauft, verraten und zugrunde gerichtet haben sollen! Dich totanständigen gutmütigen Mann, der du kaum Artillerie von Infanterie zu unterscheiden wußtest und von dem

russischen Volk, allen Pogroms zum Trotz, stets mit Andacht redetest.

An jenem Abend im Moskauer Künstlertheater erschien ich, meiner verfluchten Gewohnheit gemäß, ein wenig zu spät. Nachdem mich mein alter Loewenthal deshalb so laut und heftig, wie es ihm bei der bereits begonnenen Vorstellung möglich war, ausgezankt hatte, gab er mit gedämpftem Groll meinen Dragoman ab und übersetzte mir die Vorgänge auf der Bühne, so schnell wie es ging, in die uns gemeinsame Sprache. Freilich war es bald nicht mehr nötig. Denn die Darsteller vor mir auf der Bühne spielten so ausgezeichnet, daß ich der Erklärungen und Randbemerkungen meines guten Nachbarn kaum noch bedurfte, um sie leidlich zu verstehen.

Ich muß bei dieser Gelegenheit bekennen, daß ich von Jugend auf — wie Bismarck — russophil gesinnt bin. Das uferlose, ungehemmte und freie Wesen dieses Volkes hat mir von jeher wohlgefallen. Die unvermittelten Gegensätze in der Seele des Russen, die wir auch in seiner Geschichte wiederfinden, haben wie seltsame Landschaften ihren eigenen Reiz für mich gehabt. Sein Rauschbedürfnis und sein Spieltrieb, wie er sich noch in seinen Tänzen ausdrückt, sind mir in gleicher Weise fesselnd und verwandt. Und ich glaube auch, daß unser deutsches Volk in seiner Tiefe das einzige ist, das Rußland begreifen kann. Wo man liebt, wird man empfindlich. Daher können mich die gelegentlichen deutschfeindlichen Äußerungen russischer Schriftsteller mehr ärgern als die tadelnden Aussprüche unserer westlichen Nachbarn, zumal jene meist noch aus einer schärferen Beobachtung herrühren als die der Romanen. Denn der Russe ist, wie uns auch seine Literatur zeigt, ein großer Realist. Die Romantik hat er meist mit einiger Geringschätzung seinem slawischen Anhängsel, den Polen, überlassen. Herabsetzende Ausfälle gegen die Deutschen finden wir aber zu unserem Kummer selbst bei dem Menschenfreund und Urchristen Tolstoi, während wir außer bei Kant, der sie freilich aus nächster Nachbarschaft kannte, selten Verächtliches gegen die Russen bei unseren Dichtern und Philosophen gesagt hören.

Wodurch haben die Russen nun auch als Schauspieler an jenem Abend, da ich sie im Moskauer Künstlertheater gesehen

habe, wie auch jedesmal später, wo ich ihnen auf der Bühne begegnet bin, eine solch starke Anziehung auf mich gehabt? Etwa durch ihre naturalistische Darstellungsweise? Sie würde mich im Gegenteil von Grund auf abgestoßen haben. Sie sind auch gar keine Naturalisten als Schauspieler in unserem deutschen, durch Otto Brahm ausgebildeten Sinn. Ich hätte sein Gesicht schauen mögen, als er zuerst ihre Art zu spielen wahrnahm. Die Russen sind nämlich derart stark bei der Sache, daß man ihre Darstellung, von uns häufig träumenden Deutschen aus betrachtet, vielfach geradezu übertrieben nennen könnte. Sie zerkauen und zergliedern nicht nach der Weise mancher von unseren Mimen bewußt ihre Rolle. Sie spielen sie meist unbewußt. Oder noch besser ausgesprochen, sie lassen sich von ihrer Rolle spielen. Sie sind so vollkommen im Bilde, daß sie niemals aus dem Rahmen fallen. Sie haben, wenn sie schauspielen, jene Besessenheit und göttliche Entrücktheit von ihrem gewöhnlichen Dasein, die mir als das A und O der Darstellungskunst erscheint. Ich entsinne mich noch ganz genau zweier Beispiele hierfür, die ich kurz erzählen will. Einer der Moskauer Mimen hatte einen Diener zu spielen, einen dumm-pfiffigen Diener bei einer Herrschaft auf dem Lande. Eine kleine, meist stumme Rolle. Das war nun ungeheuer anziehend zu sehen, was er aus dieser Dreckrolle, die ein landläufiger Schauspieler bei uns sich kaum angesehen hätte, zu machen wußte. Schon wie er der Herrschaft entgegenlief und dann den einfahrenden Wagen mit freudigen Lauten hinter der Szene, immer näher- und näherkommend, begleitete, war verblüffend anzuschauen wie anzuhören. Wie ein treuer Hund umsprang er, ohne etwas zu sagen, mit unartikulierten Lauten die heimgekehrte Herrschaft. Halb gutmütig, halb neugierig musterte er ihr fremdes Aussehen und Benehmen und war in ständiger Bewegung wie Quecksilber, das man angestoßen hat. Der russische Schauspieler fürchtet sich nicht, das Spiel desjenigen, der mit ihm in einer größeren Rolle auf der Bühne steht, durch sein gutes Spiel zu stören, wie dies törichterweise manche deutschen Mimen tun. Er denkt auch darin demokratischer, wie denn die Verfassung des Moskauer Künstlertheaters gleichfalls auf der Gleichstellung ihrer Mitglieder beruhte. Der Diener tritt nicht etwa, wie leider so oft auf unseren

Bühnen, achtungsvoll zurück, wenn sein Herr erscheint, und erstirbt in stummer Demut vor dessen Spiel. Er spielt mit, auch wenn er zu schweigen und sich zu neigen hat, weil er weiß, daß er mit jeder Verbeugung und jedem Kratzfuß, den er macht, sich und seinen Herrn charakterisieren kann. Man meint oft, unsere landläufigen Darsteller denken oder schlafen auf der Bühne. Etwas anderes scheinen sie nicht zu kennen; das ist eben jenes Dritte, das naive spielfreudige Hingeben an die Rolle, die sie zu geben haben und aus der sie, wie Herr Mikrokosmus, eine Welt für sich erschaffen können. Die Russen verstehen es, als Darsteller vor allem sich in die Gestalt, die sie zu spielen haben, hineinzuleben und sind bis ins kleinste erfüllt von ihr.

Sehr gut konnte ich das an einem anderen Schauspieler beurteilen, den ich als zweites Beispiel näher betrachten möchte. Er hatte in dem gleichen Einakter einen reichen benachbarten Gutsbesitzer zu geben, der auf die Nachricht vom Eintreffen der Herrschaft sogleich herangeritten kommt. Einmal, um die Ankömmlinge zu beschnüffeln und zum andern, um sich an dem üppigen Begrüßungsmahl zu beteiligen, das Pächter und Dienerschaft ihren Herren zum Empfang bereitet haben. Da war es nun wieder köstlich zu verfolgen, wie dieser sinnliche Agrarier sich mit Speisen und rotem Weine, den man ihm kredenzte, vollstopfte. Man sah beinahe, wie der Fettrand, den er beim Trinken mit den Lippen an sein Glas malte, immer breiter wurde. Sah in Wirklichkeit, wie er im Verlauf des Mahles mit seiner dicken Zunge die Speisereste von den Zähnen losmachte. Und sah schließlich — und das war mit das stärkste an seiner schauspielerischen Leistung! — wie er langsam unter dem übermäßigen Genuß von Speisen und Getränken schlaff aussah, wie seine Backen gedunsen wurden und seine Augen sich verkleinerten und unter den Wülsten fast verschwanden.

Wohl bemerkt, geschah dies alles bei ihm fast unbewußt. Unsere sogenannten naturalistischen Schauspieler unterstreichen durch ihr Bewußtsein allzu häufig das, was sie uns vorspielen, indem sie „bei Seite" uns zuflüstern: „Seht ihr auch, merkt ihr es auch, wie natürlich ich bin?" Sie setzen ihre naturalistischen Gebärden, wie die Flicken auf ihren Kitteln, möglichst sichtbar

auf. Das hat sie mir stets so unleidlich gemacht. Sie ahmen Bauern, Bettler, Arbeiter und Weber nach, statt zu versuchen, dies alles wirklich zu sein. Der Russe als Darsteller taucht bis über den Kopf in seine Figuren unter und verliert und vergißt sich selbst dabei, soweit, wie es angeht. Seine schirokaia natura erlaubt es ihm, sich möglichst unbegrenzt den Menschen hinzugeben, die er zu verkörpern und zu verseelen hat. Sein starker Wirklichkeitssinn hält ihn dabei zugleich ab, sich auf den Kothurn zu stellen, wie dies die romanischen, insbesondere die französischen, Schauspieler oft belieben. In Rußland hat man ein sehr feines Gefühl für alles, was lächerlich wirkt und hütet sich, dem anheimzufallen. Kotzebue war darum auch ein Jahrhundert lang der beliebteste deutsche dramatische Schriftsteller in Rußland und wurde am meisten dort aufgeführt.

In der Realistik ihrer Darstellung können wir manches von den Russen lernen. Die Gefahr, dadurch von neuem in seichten Naturalismus zu geraten, ist wohl vorüber. Der gute russische Darsteller ist gar kein Naturalist in jenem glücklich verklungenen Sinn. Er kopiert nicht, er erschafft seine Menschen aus sich heraus und erlebt sie vom Scheitel bis zu seinen Zehenspitzen. In dieser Unmittelbarkeit, in der der dortige Schauspieler wie sein noch unverbildetes Volk zum Dasein steht, kann er uns armen, mittelbar gewordenen und mechanisierten Menschen ein Lehrer sein. In diesem Punkt können wir die Losung aufnehmen, die einst Dostojewski, der Feind der falschen westlichen Bildung Europas, ausgegeben hat: „Laßt uns zu den Tataren in die Schule gehen!"

DIE MENSCHEN

Von Walter Hasenclever

DRITTER AKT

ZWEITE SZENE

D A C H S T U B E

Rechts Flur mit Treppe. Schräge Decke. Hinten ein Fenster, Blick auf die Dächer. Links im Bett die Mutter sterbend. In der Mitte ein Tisch; drei Stühle, auf dem mittleren der Vater weißhaarig. Rechts ein Reisekorb.

DIE DACHSTUBE WIRD HELL

DIE MUTTER
stöhnt

DER VATER
unbeweglich

DER FLUR WIRD HELL

Agathe und Alexander kommen die Treppe herauf

DER FLUR WIRD DUNKEL

ALEXANDER
tritt ein

DIE MUTTER

Da bist Du!

AGATHE

Sie fiebert

DIE MUTTER

Mein Sohn!!

ALEXANDER
kommt ans Bett

DIE MUTTER
ergreift seine Hand

Ich reise

AGATHE
ordnet die Kissen

DIE MUTTER

Der Zug geht

ALEXANDER
geht zum Reisekorb

DIE MUTTER

Pack ein!

ALEXANDER
öffnet den Korb

DIE MUTTER

Hochzeit

ALEXANDER
geht zum Schrank, holt Lumpen heraus, legt sie in den Korb

DIE MUTTER

Die Brosche

ALEXANDER

geht zur Kommode, findet die Brosche

DIE MUTTER

Die Bibel

ALEXANDER

geht zum Tisch, nimmt die Bibel heraus

DIE MUTTER

Das Geld!

reißt Scheine aus der Matratze, stopft sie in den Mund

AGATHE

faltet die Hände

Dein Wille geschehe!

ALEXANDER

schließt den Korb

DIE MUTTER

Billett!!

Agathe und Alexander setzen sich an den Tisch

DIE MUTTER

stöhnt

AGATHE

Vater!!

DIE MUTTER

röchelt

STILLE

DAS FENSTER GEHT AUF

DER VATER

Tot

sie sitzen starr

DER FLUR WIRD HELL

Menschen kommen die Treppe herauf, sehen durchs Schlüsselloch, tuscheln

DER FLUR WIRD DUNKEL

sie kommen herein. Der Raum füllt sich mit Schatten

EIN HERR IN SCHWARZ

Begräbnis!

sie kommen näher, erdrücken den Tisch. Der Vater, Agathe, Alexander reichen sich die Hände. Die Gestalten verschwinden. Der Raum wird dunkel. Der Tisch ist hell

DER VATER

Wer bist Du?

ALEXANDER

Ich suche mich

DER VATER

Mensch!!

ALEXANDER
verneigt sich vor ihm

AGATHE
lächelt. Der Tisch wird dunkel. Über den Dächern Vogelflug

DRITTE SZENE

K R A N K E N H A U S

In der Mitte Aufnahmezimmer. Rechts Operationssaal. Links Entbindungsstation.

OPERATIONSSAAL UND AUFNAHMEZIMMER WERDEN HELL

DIE KRANKENSCHWESTER
sitzt im Aufnahmezimmer

DER ARZT
steht im Operationssaal; geht zum Glasschrank, nimmt einen Fötus heraus, hält ihn gegen das Licht, legt ihn auf den Operationstisch

DIE KRANKENSCHWESTER
strickt

DER ARZT
öffnet die Türe

Aufnahme?

DIE KRANKENSCHWESTER

Drei

blättert

Im neunten Monat

DER ARZT

schließt die Türe

DER OPERATIONSSAAL WIRD DUNKEL

DIE ENTBINDUNGSSTATION WIRD HELL

DIE HUREN

liegen in drei Betten. Das vierte Bett ist leer

THEA

mit Schminkstift und Taschenspiegel

Quatsch!

GILDA

Schokolade

ißt

LENA

Goldprinz ist tot

riecht an einem Bukett

GILDA

nimmt ihr die Blumen weg

Meine Blumen!

THEA

klopft sich auf den Bauch

Es klingelt

GILDA

Herein!

Kichern

DAS MÄDCHEN

wankt ins Aufnahmezimmer, tastet an der Wand, bricht zusammen

DIE KRANKENSCHWESTER

schleppt die Bewußtlose zur Entbindungsstation, legt sie ins vierte Bett

DER ARZT

tritt ins Aufnahmezimmer

DIE KRANKENSCHWESTER

kommt zurück

Entbindung

GILDA

dehnt die Arme

Tanzen!

THEA

Der Arzt!

sie verstecken die Sachen

DER ARZT

tritt ein, geht zum Mädchen, sieht Blut

Schweinerei!

DAS MÄDCHEN

schlägt die Augen auf, sieht den Arzt, schreit

Tier!!

DER ARZT

Die Maske

DIE KRANKENSCHWESTER

fährt einen Krankenwagen mit Instrumenten herein

DAS MÄDCHEN

wehrt sich

Ich will nicht!!

DER ARZT

hält sie fest

DIE KRANKENSCHWESTER

legt die Chloroformmaske auf

DER ARZT

Zählen!

DAS MÄDCHEN

wird schwächer, wimmert

Einundzwanzig — zweiundzwanzig

DER ARZT

Los!

DIE KRANKENSCHWESTER

legt die Chloroformierte auf den Krankenwagen

DER ARZT

geht durchs Aufnahmezimmer in den Operationssaal

DIE KRANKENSCHWESTER

fährt den Wagen nach. Die Türe zum Operationssaal wird geschlossen

THEA
stöhnt

GILDA
Die Zange

LENA
Ich schreie

THEA
erbricht sich

GILDA
Mein Leib!

LENA
ringt die Hände
Mutter!!

GILDA
Gott im Himmel
verkriecht sich unter die Decke

STILLE

IM OPERATIONSSAAL FÄLLT KLIRREND EIN INSTRUMENT

THEA
bäumt sich auf
Ein Kind ist geboren!!

DER ARZT
tritt mit blutigen Händen aus dem Operationssaal, wäscht sich die Hände
Dreck

(Aus dem Schauspiel „Die Menschen", erschienen bei Paul Cassirer, Berlin.)

HASENCLEVERS „ANTIGONE" ALS STILPROBLEM

Worte an die Schauspieler

Von Richard Weichert

Regisseur und Darsteller, die das Geistige einer neuen Dichtung, die uraufgeführt wird, in Sichtbarkeit verwandeln sollen, die ein Werk, das bis dahin das gefesselte Dasein des Buchdramas lebte, mit Mitteln der Bühne befreien sollen, stehen bei solcher traditionslosen Aufgabe stets vor dem Problem: Welchen Stil verlangt das Werk?! Oberster Leitsatz ist immer: „Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierung in sich". Wie man ein Werk spielt, darf nicht Willkür oder Zufall sein, sondern muß aus der Seele, Form und inneren Absicht des Werkes abgeleitet werden. Die Darsteller sind Verwirklicher der Intentionen und, gemeinsam mit dem Regisseur und dessen technischen Mitarbeitern, Sichtbarmacher der dichterischen Visionen. Der Regisseur, als Mittler zwischen Dichter und Darsteller, als Anwalt des Dichters gleichsam, muß das Werk auch geistig erfaßt haben, nur so kann er überzeugend Künstlermenschen unter seine Regieabsicht zwingen.

Was ist nun der besondere Ausdruck und Stil der Hasencleverschen „Antigone"? Das ist die Grundfrage, die wir stellen müssen. Ihre klarste Antwort ergibt ein Vergleich mit der „Antigone"-Tragödie des griechischen Vorbildes Sophokles'. Das Werk Hasenclevers ist weder eine Nachdichtung, noch eine Übertragung, sondern eine nahezu völlige Neudichtung. Es trägt in der Hauptfigur zwar den Namen „Antigone", es lehnt sich in Personen und äußerer Handlung leicht an das Vorbild an, aber im Wesentlichen, in der Gestaltung, im Geistigen, in Bewegung, Rhythmus, im Grundgedanken, ist es völlige Neudichtung, geboren aus neuzeitlicher Anschauung, geboren aus den Kriegsnöten unserer Tage. Diesem jungen Dichter, streitbarem Prophet und Vorausahner, gab ein gütiger Gott zu sagen, was eine Menschheit litt, litt am Kriegswahnsinn, litt unter Machtmißbrauch. Während Goethe die Form der Antike noch unangetastet ließ, hat Hasenclever diese zerbrochen, fast völlig ausgelöscht. In der alten Tragödie, wo die Schwester den Bruder beerdigt, wo Antigone nur die „schwesterlichste der Seelen" ist, wie sie Goethe nennt, geht es um ein klares, einfaches Problem: Staat und Familie stehen im Gegensatz; bei Hasenclever weitet sich der Horizont zur Menschheitsidee: Sieg des Friedensgedankens der Menschenliebe über tyrannisches Machtprinzip. Hasenclever nahm das Recht in Anspruch, daß neues Erleben auch neue Symbole erfordert. Die Handlung spielt unter uns, ist Leidnot der heutigen Zeit, ist aber zugleich zeitlos, spielt unter irgend einem Himmel, in irgend einer Zeit, wo Geschöpfe leiden in seelischer Stummheit und Enge, bis ein Mensch unter ihnen aufsteht als Kläger, als Ankläger, als Anwalt ihrer Not. So ist Hauptheld das Volk, die Masse (nicht ohne Absicht hat der Dichter das Volk an die Spitze des Personenverzeichnisses gestellt!), Antigone zwischen Volk und Autokrat gestellt, wird durch ihren Opfertod Weckruf, Protest gegen Machtwillkür. Der Ausklang ist: Über Gewalt steht Gerechtigkeit! In diesem Sinne ist Antigone revolutionär, sie „stürzt um Mauern der Feindschaft", als sie schaudernd erlebt, daß der Mensch

des Menschen blutigster, zerstörerischster Feind ist. Ihr Erlösungsgedanke aber ist christlich, fast urchristlich. Ihre Aufruhrkraft der Liebe ist eine Friedensfanfare in unsere Tage hinein, hier enthüllt sich die brennende Modernität des Dramas, das modern und monumental zugleich ist. Das Antike des Werkes ist nur vorgenommene Maske, die Seele des Werkes ist bebende Gegenwart, heißeste Nähe. „Antigone" ist durchaus Ideendrama. Die Figuren sind Verkünder und Bekenner, sind besessen von der „Idee", wachsen in den Raum. Mit der Betonung dieses fundamentalen Gegensatzes zwischen Sophokles und Hasenclever soll keinerlei Wertung ausgesprochen sein, aber diese absolute Verschiedenheit muß betont werden, um den Weg für Regie und Darstellung, den Weg für uns Nachschöpfer zu finden. Schon im Tempo zeigt sich der Gegensatz: das attische Vorbild ist völlig umgeschmolzen. Wuchtiges Maëstoso bei Sophokles — hier peitschend vorwärtsjagendes Allegro; dort erhabene Strenge, feierlichste Würde — hier vibrierende, leidenschaftsrasende, besessene Ekstasen, bewegteste, wimmelndste Vielgestaltigkeit. Denn auch den Chor, der bei Sophokles lyrisch überlegener Betrachter, fast Beiseitesteher ist, hat Hasenclever aufgelöst in handelndes Volk: leidende, bekehrte oder rohe Einzelgruppen. Der antike Chor ist Zuschauer, dieses Volk ist dauernd hin- und hergerissen, mithandelnd. Man könnte das Werk ja fast „Tragödie eines Volkes" nennen, stünde nicht das ethische christliche Pathos der seelenhaften Antigonegestalt beherrschend, gipfelnd über den zwei Welten: Masse und Tyrann.

Von der feierlich musikalischen, oft lyrischen Schönheit des Sophokles weicht auch die Sprache Hasenclevers ab, sie ist von der knappen Determiniertheit der jüngsten Dramatik, die Reden beißen sich ineinander; bei allem monumentalen Pathos der Hauptfiguren muß man die dialektische Schärfe voll verborgener Ironie (Kreon-Reden) spüren; hemmungslos herausgeschleuderte Innerlichkeit, seelischer Aufbruch! Stimmen werden hörbar; lenkend, mahnend, drohend, die fast aus dem Innern der Sprecher zu kommen scheinen. So müssen und wollen wir dies Drama gestalten: jede Einzelfigur Mensch unserer Tage trotz des griechischen Gewandes, aber gefühlsmäßig so gesteigert, durch flammende Leidenschaftlichkeit zur Monumentalität hinaufstilisiert, daß Tendenz und Aktualität zu allgemein menschlicher Gültigkeit werden. Die Hasencleversche „Antigone" wollen wir als „dokument humain", nicht als antikisierende Sprechoper, spielen.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Der Kampf um die Klärung der Daseinsatmosphäre steht im Brand der Entscheidung. Das Stadium der begrenzten Streitfälle um unwesentliche Teilerfolge wird abgelöst von der prinzipiellen Auseinandersetzung. Bisher ging es um bessere Bedingungen innerhalb des alten Systems, jetzt endlich wird das System an sich ernstlich angegriffen. Bisher sollte die alte Fronvogtei mit neuen Annehmlichkeiten erträglicher gemacht, also dauerhafter gesichert werden, nun erhebt sich der Widerstand gegen das Bestehen derartiger Herrschaftsverhältnisse überhaupt, will man für die Beziehungen der Menschen

eine grundsätzlich neue erlösende Freiheit. Aus der Reformation wird die Revolution, aus dem Lohnstreik die Machtmittelprobe um Abhängigkeit oder Unabhängigkeit, aus dem Aufbesserung heischenden Angestellten der Gleichheit fordernde Mensch. Und die Konzessionen, die ein wankender Kapitalismus in letzter Stunde freiwillig anbietet, werden ein Spott vor der radikalen Besinnung seiner Opfer, die endlich den Sturz einer so unnatürlich güterverteilenden Gesellschafts-„Ordnung" betreiben. Ahnung und Bewußtheit solchen Aufeinanderpralls der Gesinnungen und Bekenntnisse muß auch die Schaubühne aufnehmen. Wie in ihrer Leistung die erste Phase des Umschwungs sich zu spiegeln schien, sahen wir; wie sie vom Zündstoff der neuen Phase sich berühren ließ, zeige ein Fall.

Die Freie Volksbühne wollte mit der Wahl von Kaisers *„Gas"* das Rechte, denn des Stückes Problem ist dem Geiste der Zeit nahe, seine Sache ist Sache der Volksbühnengäste und seine Welt ist ihre Welt. Das Thema: Eine gleichberechtigte Arbeitsgemeinschaft, der kapitalistischen Organisation entwachsen, entpuppt sich als selbstgewollter Sklaverei ausgeliefert, als der Arbeitswut und Schaffensgier industrieller Betriebsamkeit verfallen. Das könnte auch ein eindringliches Mysterium, ein Volksschauspiel von reinigender Inbrunst ergeben, aber wie Kaiser es handhabt, dekouvriert es nur abermals die schlagfertige Resolutheit seines kalt manövrierenden, zweifellos kundigen Bühnentalents. In der sozialisierten Fabrikgenossenschaft zur Erzeugung der Universalkraft „Gas" demonstriert eine Explosionskatastrophe die unberechenbare Tyrannei eben dieses fabelhaften Elementes. Konsequenz: den tödlichen Möglichkeiten alles Industriellen ist nur zu entgehen, wenn man Industrie überhaupt beseitigt, wenn man zur verzichtenden Freiheit naturgemäßen Lebens umkehrt. Ein Rousseausches Ziel wird als Fortschritt zum Wesentlichen verkündet, nicht in der Formel „Zurück zur Natur!", sondern als „Aufschwung, der den Menschen erzielt," immerhin bleibt die Tendenz wohl die gleiche. Doch der neuen Parole verweigern die Arbeiter ihre Gefolgschaft, da die Fron längst die ihnen eigentümliche Machtform wurde, mit der sie sich verwachsen fühlen. Fatales hat das Stück schon bis hierher: die handgreifliche Symbolik; die Zwitterstellung des sozialistischen Milliardärssohnes, indem er Gleicher unter Gleichen und doch in einer Art Dirigent der Ereignisse bleibt. Schlimm vollends dokumentiert der resultatlose Schluß Mangel an Verantwortung und Überzeugtheit: indem nicht etwa ein Fragezeichen die Sache als vor sich selbst noch unentschieden jedem Herzen zur Diskussion stellt, sondern eine durch nichts begründete Vertröstung auf die Zukunft leichtfertig Messiashoffnungen erweckt. Und was an aufreizendem Material in dem Drama keimt und zu tatkräftiger Bemühung um ein Besseres stacheln müßte, wird resigniert beiseite gelegt: wie der Zwang mechanistischer Klasseneinteilung aus dem Menschen das Berufstier macht, das seinen Göpelgang für seine einzig mögliche Existenzform hält; wie der Industrialismus sich seine Opfer zu zuverlässigsten Wachhunden seines Ausbeutungssystems dressiert, wie der Bann der Gewohnheit, nicht zu durchbrechen fast, beliebte Ketten schmiedet und das Blendwerk der Maschinenherrschaft die Befreiung zu einem entlasteten reinen Leben von Mensch zu

Mensch vereitelt. Solange der Arbeiter noch eine Bestätigung seiner selbst durch eben seine Arbeit, seine kleine scheinbare Macht über Instrument und Arbeitsstoff braucht, kann er zur letzten Lösung in die ungebundene Menschengemeinschaft sich nicht erheben. Motor zu technischem Effekt bleiben bei Kaiser die klügsten Erhellungen, und der Antrieb, der aus derlei Einsichten peitschen kann, wächst nicht zum unaufhörlich verwundenden Empörungsdrang, sondern bürgerlich beruhigt sich am Ende das Gewissen mit jener vagen Phantasmagorie eines eventuellen Heilandswunders.

Was im Stück fehlt: echten aufwühlenden Impuls, gab die bewegte Darstellung dazu. In der Volksbühne hatte man für Kaisers Stil den richtigen Schwung und steigerte die mathematisch virtuosen, eisigen Geschicklichkeiten seiner Prägnanz zu blutvollen Schlägen. Da ward aus Schwall Herzlichkeit, aus Zweckhaftigkeit Glaubensglut. Paul Legbands Regie ließ die Schnellkraft der rhythmischen Spannung sieghaft federn und hatte einen mit ehrlichen Mitteln erwirkten Gipfel in der großzügigen Massenszene des vierten Aktes. Dort war auch jeder einzelne Typ ein machtvoll herausgearbeitetes Motiv, und wenn ich von den durchwegs guten Figuren dieses Ausbruchs die Käte Kollwitz-Gestalt der Agathe Bergsma besonders namhaft mache, soll damit das Allgemeinlob für alle andern nicht eingeschränkt werden. E. Stahl-Nachbaur benutzte für den Milliardärssohn große gehaltene Linien, stilisierte auf seine Weise durch pathetische Ansprache und bekundete Intensität des geistigen Durchleidens in umflorter Standhaftigkeit. Rudolf Lettinger setzte ihm die markante Energie entgegen, die der handliche Ingenieur des Stückes haben muß. Jürgen Fehling drückte den kleinen Erlebnisbezirk einer unheilbaren Schreiberseligkeit durch Gehetztheit und Nervenunrast ergreifend aus.

Gewonnen wird der Kampf um absolute Erfüllung des Willens zur Menschenfreiheit durch den unerschütterlichen Glauben an das einmal erkannte Ideal. Und vielleicht kann irgendeine ganz losgelöste Märchenhaftigkeit reindichterischer Phantasie solche Gestimmtheit besser beseelen und erhalten als die Aktualität rechnerischer Thesenstücke. Daß der primitive Reiz zeitloser Fabeldramen über die Jahrhunderte hin, über alle Abschlagsveränderung, besteht, kann eine Stärkung im Verheißenen, ein Erholen zu neuer Wappnung, einen fröhlich machenden Hinweis auf die Unverwüstlichkeit in sich strahlenden Schwärmens und Sehnsuchtunbands bedeuten. Im „Deutschen Theater" ist dergleichen Wohltat aus einer etwas feierlichen, sonst genügend unbeschwerten Gestaltung von Shakespeares „*Wie es euch gefällt*" zu holen; oder nur zweckgenesen unterzutauchen in die zarten Lockungen dieser Gaukelei, die, ein bißchen dünn und salopp zwar, die sinnenberückende Spielfreiheit auskostet. Alle Tyrannei launenhaften Herrscherwahnes, die so arglos als selbstverständliche Schickung vorausgesetzt und höfisch gutgeheißen wird, ist da nur ein Zauberkreis um die Labyrinthe des Abenteuerlichen, dessen Gesetz am Ende sich in der Wendung zum Besten zerflattern läßt. Tragisches wird Würze, und daß über Menschen wie über Schachfiguren leichtfertig verfügt wird, schafft jene Puppenspiel-Gleichgültigkeit, die jenseits von Gut und Böse nur mit den süßesten Vogelfreinerven ertastbar ist. Eine Lust blüht auf, ohne die

Qual der Absicht aus Ursprünglichkeit, Festlichkeit, Innigkeit des Herzens und des Geistes frei gewachsen; der Ernst darf necken und der Übermut weise werden, und über eine leere Partie tanzt gleich immer die Musik gutmütiger Freundschaft oder Liebschaft mit dem glückhaftesten Sterne des Traumhimmels hinweg. Es existiert in dem Lustspiel eine Mädchenrolle, umflimmert von verwegensten erotischen Heimlichkeiten und ganz auf eine selbstverständliche, unmittelbare Lustigkeit gestellt, die Herzogstochter Rosalinde, die als Jüngling verkleidet den Kreisel der Wirrungen mit witzigflinkem Händchen dreht. Die Thimig gab ihr soviel Burschikosität und Beherztheit mit, als sie zu vergeben hat, aber die verkrampfte Melancholie, die ihr im Blut zu liegen scheint, konnte sie doch nicht völlig verbergen. Die Gestalt muß sozusagen alle Zügel schießen lassen und wie Frühlingswind dahinfegen, während der Thimig ein wenig Scham stets und Haltung zuviel blieb. Aber als die große menscheninnige Schauspielerin, die sie ist, hatte sie wundersam instinktive Offenbarungen des Mädchenhaften: rührend leise Humore des um die Liebesflamme Herumdalberns der erstmalig Gebrannten und das Verschmitzte, Geweckte der allerletzten Abwehr. Ihre Gefährtin war Johanna Terwin, die genoß sich selbst und gab sich helläugig einer Soubrettenpossierlichkeit und Koboldskoketterie hin. Unwiderstehliche Komik sprang aus dem Narrenporträt Wassmanns, der die Verschlingungen spitzfindiger Wortvolten mit Jongleurfixigkeit überwand und die ewige Aufgelegtheit zur Hänselei, die so einem reifen Schalk zur zweiten Natur ward, mit Behagen ausschlürfte. Wie eine groteske Ungeschlachtheit aus Rabelais-Doré-Bezirken wirkte Diegelmanns Ringer, die richtige flache Geschmeidigkeit maß Wilhelm Voelker dem Höfling Le Beau zu. Moissi ließ sich in der Melancholie des Jacques ganz aufgehen, brachte eifernd, die Stumpfheit des Durchschnitts attackierend, heraus, was an gütigerem Weltgefühl in diesem sanften Ritter schon pulst, und hatte in ein paar Momenten des umschleierten, wehmütig überlegenen Scherzens eine holdselige Natürlichkeit. Schweikart machte den Jakob sympathisch durch Typik des Jugendlichen; das Strahlende und das Liebhaberhafte, die Torheit und Befangenheit und der Historienedelmut schienen echt, weil sie Äußerungen eines überschüssigen Jünglingstemperamentes waren. Für den älteren Bruder war Deutsch eigentlich zu knabenhaft im Äußeren, erreichte aber Herbheit und Härte durch eine gelassene Stilisierung.

HASENCLEVERS „ANTIGONE" *Von Carlo Mierendorff*

Auch dieses Stück kam nun endlich zu seinem Theater. Es geschah in Frankfurt am Main im Schauspielhaus, daß es endlich Bühne wurde, ohne die es nicht sein kann.

Jetzt, seit die Politik unter den rosanen Scheinwerfer geriet und nach dem kleinen Donner der revolutionären Entladung, nimmt man es mehr mit historischem Interesse entgegen als mit der unerhörten Spannung auf Verschwörung und Rebellion, der Atmosphäre, die es gebar und die es will. Heute ist manches schon etwas alt, manche Aktualität ist schon Mumie für

das große Publikum geworden. Die rhetorische Kugel zischt ins Leere. Zwischen Zielen und Abdrücken verging zuviel Zeit. Soweit hier politische Revolution gemacht werden soll, kommt es also zu spät. In diesem Punkt wichtig bei den Akten, nicht auf der Bühne. Aber es will ja mehr. Es sagt Menschlichkeit. Darum muß es gespielt werden. Darum muß man es lieben. Müßte man es lieben. Es gelingt nicht ganz. Man geht zwiegespalten aus der Loge. Hasenclever mal Arena (plus Sophokles. Aber das ist nebensächlich). 75 Prozent der versammelten Journalistik ekelte es nicht an, allerdings, plötzlich Sophokles zu entdecken, im Prokrustesbett der Vergleichung wieder einen Modernen zu strecken oder zur Streckung zu mahnen, obschon es doch offenbar ist, daß sich um Sophokles kein Schw... außer Philologen kümmert. Nur viel zu viel Arena. Hereinwirbeln, Schrei, Dressur, Wogen, Effekte, Effekte. Der Regisseur Weichert aus Mannheim, der den „Sohn" schon modellierte, kann das alles ausgezeichnet. Er knetet die Schauspieler durch. Er hypnotisiert sie. Aber er vergewaltigt Hasenclever. Nicht ohne dessen Schuld; Hasenclever will das so; er hat sich ihm ausgeliefert. Gewiß ist der erste Kollektivakteur: das Volk von Theben — nicht anders belebbar als peinlich genau am Draht. Aber man kann ein anderes Motiv entdecken: wie fessele ich das Publikum? Es gibt wohl kein wichtigeres Problem als das. Das Ethos muß in die Breite, alle Gehirne müssen massiert werden. Die Sensation dabei zu verschmähen ist Prüderie. Sie ist Wille zur Wirkung, und Wirkung ist alles. Es ist schade, daß seine innere Dynamik das Stück umwarf vor dem Ziel. Hier hat Weichert der Instinkt verlassen; er wurde zügellos bacchanalisch, statt aufs äußerste peinlich zu dosieren. Er diente der Dichtung nicht mehr — er schlachtete sie aus. Nun ist das Buch Antigone nicht von solch brennender Vehemenz, nicht von solcher Urgewalt, vielmehr ist es, statt aus Dialog herauswachsend, edles Manifest, wie Spruchbänder den Helden an den Mund gelegt. Und da rückten die Posaunen der Innerlichkeit (Hasenclevers) gegen die brüske Szene (Weicherts) in den Hintergrund. Kamen wie hinter Wolkenwand, konnten nicht herausbrechen. Statt daß Vorgang pantomimisch so gesteigert gewesen wäre, daß das Wort sich von selbst formen mußte, ergab, losbrannte, Über-Gipfel — statt dessen Rücksichtslosigkeit. Also ging alles, was wir an dem Drama lieben: übermenschliches Menschtum und Eiferung, glatt unter. Niemand wurde ergriffen. Bloß „Ah" des Parterre raste. Es sah Antigone.

Wir waren enttäuscht in allen Hoffnungen. Darüber tröstete nicht die einzigartig sublimierte Darstellung mit Gerda Müller, bebender Impuls, und Eberts Cäsarowitsch.

DRESDNER VERLAG VON 1917

Dresden-A. 20, Robert-Koch-Straße 9

Fernsprecher 19747 — Postscheckkonto Leipzig 34469

DICHTUNG DER JÜNGSTEN

EINE SAMMLUNG

Preis geh. M. 3.—, Vorzugsausgabe M. 5.—

I. BESS BRENCK-KALISCHER, Dichtung
II/III. WALTER RHEINER, Das schmerzliche Meer
IV. WALTER RHEINER, Das tönende Herz, 2. Aufl.
V. HEINAR SCHILLING, Du Bruder Mensch
VI/VII. HEINAR SCHILLING, Erste Gedichte
DIETRICH, Ekstase

VORZUGSDRUCKE

DES DRESDNER VERLAG VON 1917

Erster Vorzugsdruck in 300 num. Exempl. in einmaliger Aufl.

WALTER RHEINER, Kokain

Novelle mit sieben Zeichnungen von Felixmüller
Nr. 1—100 signiert M. 20.—, Nr. 101—300 M. 15.—

Zweiter Vorzugsdruck in 25 numerierten und signierten Exempl., auf Bütten, in Batik gebunden, einmal. Aufl. für Subskribenten:

DIETRICH, Aus jungen Tagen ‹vergriffen›

Über neue Kunst, EINE SAMMLUNG

Preis geh. M. 1.50

I. HEINAR SCHILLING, Die schöne neue Kunst

DRESDNER VERLAG VON 1917

Dresden-A. 20, Robert-Koch-Straße 9

Fernsprecher 19747 — Postscheckkonto Leipzig 34469